

Afrikanische Musik in transnationalen Netzwerken

Überlegungen zur Erforschung der Musikpraxis von Musikerinnen und Musikern aus Afrika in Europa

Musicians of African descent living in Europe often maintain intensive transnational networks that transcend the borders of nation states and affect the lives and musical practices of these musicians. In this article, I discuss the ways in which (ethno)musicological research can approach such transnational, transcultural musical practices. I argue that scholarly analyses ought not revolve predominantly or exclusively around notions of ethnic and/or national belonging but should include other, equally relevant or even more relevant perspectives. Studying the musician Mamadou Diabate as a specific example, I propose transnational networks and transcultural capital as well as a focus on individual musicians as particularly fruitful approaches to the study of mobile and transcultural aspects in music.

Über ethnische und nationale Verortung hinaus: Forschung zu Musik und Migration

Die Ethnomusikologie hat eine lange Tradition der Erforschung der Musikpraxis von Migrantinnen und Migranten, oft verknüpft mit der Frage nach Musik von Minderheiten. Fragen nach transnationalen Verbindungen stellten sich hier mitunter automatisch, z.B. in der Untersuchung von Diaspora-Communities.¹ Die jeweiligen migrantischen bzw. Minderheitengruppen wurden dabei überwiegend hinsichtlich ihrer (musikalischen) Positionierung zum Nationalstaat bzw. der Mehrheitsgesellschaft sowie hinsichtlich der Präsentation ihrer eigenen ›nationalstaatlichen‹ und/oder ethnischen Identität diskutiert. Diese – vor dem Hintergrund der primär sichtbaren Lebenswelten von Migrantinnen und Migranten verständliche – analytische Herangehensweise war nicht nur in der Ethnomusikologie prägend, sondern lange generell vorherrschend in der Migrationsforschung. Andreas Wimmer und Nina

- 1 Siehe hierzu exemplarisch z.B. Manuel, Peter: *East Indian Music in the West Indies. Tān-singing, chutney, and the making of Indo-Caribbean culture*. Philadelphia: Temple University Press, 2000; Reyes, Adeleida: *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Philadelphia: Temple University Press, 1999; oder das Special Issue zu »Music and Migration« des *Journal for Ethnic and Migration Studies* 32.2 (März 2006). Das für die Situation in Österreich relevante Werk ist Hemetek, Ursula: *Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich* (Studien zur Volksmusik 20). Wien: Böhlau, 2001.

Glick Schiller haben gezeigt, dass Studien zur Migration den Nationalstaat als primäre analytische Folie lange weitgehend akzeptiert haben.²

In der Selbstreflexion der aktuellen Migrationsforschung wird diese analytische Fixierung auf den Nationalstaat als primäre analytische Folie seit den 2000er-Jahren als zu kurz gegriffen kritisiert, da dieser die heutigen Lebensrealitäten von Migrantinnen und Migranten nicht adäquat zu beschreiben vermag und wichtige Aspekte außer Acht lässt. Es besteht, so Wimmer und Glick Schiller, in jeglicher Forschung zu Migration die Gefahr des »methodischen Nationalismus«.³ Methodischer Nationalismus ist, die Nation oder den Nationalstaat als natürliche, gegebene Einheit aufzufassen. In der Forschung wird der Nationalstaat gewissermaßen als »Container« konzipiert, mit eigener Kultur, klar abgrenzbarer Sozialstruktur und inhärenten Regeln sowie interner Diversität. Diesem »Container-Modell« zufolge gehört jeder und jede zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, die Welt ist in einzelne »Container« aufgeteilt. Migrantinnen und Migranten, so dieses Verständnis, sind gewissermaßen im »falschen« Container, gehören nicht dazu und müssen sich im neuen Container einfinden bzw. in einem Container im Container verortet werden. Alles, was außerhalb des nationalstaatlichen Containers ist, wird durch methodischen Nationalismus analytisch ausgeblendet. Analog zu methodischem Nationalismus spricht Nina Glick Schiller von »methodischer Ethnizität«, also der Tendenz, ethnische Gruppen als gegeben und »natürlich« anzusehen und als vorherrschende analytische Kategorie zu platzieren.⁴

Nun vertritt die Ethnomusikologie in der Regel ebenso wenig wie andere Disziplinen ein essentialistisches Verständnis von Nation oder Ethnie, ganz im Gegenteil: Die Konstruktion und die kontinuierlich nötige Performanz von nationalen und ethnischen Identitäten und deren Prozesshaftigkeit ist im wissenschaftlichen Bewusstsein der (Ethno-)Musikologie gut verankert und durch zahlreiche Arbeiten belegt. Wie Martin Stokes es ausdrückt:

Ethnicities are to be understood in terms of the construction, maintenance and negotiation of boundaries, and not on the putative social »essences« which fill the gaps within them.⁵

2 Wimmer, Andreas und Glick Schiller, Nina: *Methodological Nationalism, the Social Sciences, and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology*. In: IMR 37.3 (Herbst 2003).

3 Ebd.

4 Glick Schiller, Nina: *Beyond Methodological Ethnicity: Local and Transnational Pathways of Immigrant Incorporation* (Willy Brandt Series of Working Papers in International Migration and Ethnic Relations 2) (2008). Verfügbar unter: https://dspace.mah.se/bitstream/handle/2043/7491/WB%20_08%20MUEP.pdf?sequence=3&isAllowed=y [14.03.2017], hier S. 3–6.

5 Stokes, Martin: *Introduction: Ethnicity, Identity and Music*. In: *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place* (Berg ethnic identities series). Hg. von dems. Oxford: Bloomsbury Academic, 1997, S. 1–27, hier S. 6.

Dies ist die Basis jeder Erforschung von ethnischen und nationalen Identitäten in ihrer Fluidität, Performanz und Stabilität in und durch Musik. Nichtsdestotrotz besteht in der Forschung die potentielle Gefahr von methodischem Nationalismus bzw. Ethnizität durch eine womöglich irreführende Fokussierung auf nationale und ethnische Aspekte als grundlegende Vorannahmen.

Nach Anja Weiß und Arnd-Michael Nohl birgt methodischer Nationalismus, als oft unbewusst übernommener Ansatz in der Forschung, zwei spezifische Fallstricke: Erstens werden dadurch Migrantinnen und Migranten innerhalb *eines* Nationalstaates verortet, obwohl sie sich ihrer eigenen Erfahrung nach mehr als einem Nationalstaat zugehörig fühlen können. Zweitens werden Migrantinnen und Migranten durch methodischen Nationalismus auf ihre nationale und/oder ethnische Herkunft reduziert und andere relevante Identitätskriterien ignoriert.⁶ Analog dazu werden bei methodischer Ethnizität Menschen primär entlang ihrer ethnischen Zugehörigkeit verortet und mögliche andere relevante Kriterien ignoriert.⁷ In musikalischen Belangen, in denen ethnische und/oder nationale Herkunft als Identitätsmarker durchaus stark und auch als Vermarktungsinstrument von zentraler Relevanz sein kann, ist die Gefahr der methodischen Ethnizität und des methodischen Nationalismus vor allem hinsichtlich des zweiten Fallstrickes gegeben: Der Blick der Forschung richtet sich auf ethnische/nationale Herkunft, ethnisch konnotierte Musiktraditionen, deren Präsentation, Veränderung und Bewahrung im Migrationskontext, und andere, womöglich ebenso relevante Aspekte und Erfahrungen gelangen weniger in den Fokus. So schreiben etwa Kiwan und Meinhof in ihrer Studie über transnationale Beziehungen von afrikanischen Musikerinnen und Musikern:

However, by pursuing individual artists across their different spaces of engagement, with different types of audiences, and by engaging them in long conversations about their life histories, it quickly emerged that ethnicity is only one, albeit powerful form of identification, sitting alongside more globalized cosmopolitan tendencies.⁸

Diese kosmopolitische Perspektivierung gilt es in der ethnomusikologischen Forschung im Hinblick auf Musik und Migration verstärkt sichtbar und zum Thema zu machen.

6 Weiß, Anja und Nohl, Arnd-Michael: *Overcoming Methodological Nationalism in Migration Research. Cases and Contexts in Multi-Level Comparisons*. In: *Beyond Methodological Nationalism. Research Methodologies for Cross-Border Studies* (Routledge research in transnationalism 24). Hg. von Anna Amelina, u. a. New York und Milton Park: Routledge, 2012, S. 65–87, hier S. 65.

7 Glick Schiller, Nina: *Beyond Methodological Ethnicity* (wie Fußnote 4), S. 3–9.

8 Kiwan, Nadia und Meinhof, Ulrike Hanna: *Cultural Globalization and Music. African Artists in Transnational Networks*. Houndsmills und New York: Palgrave Macmillan, 2011, S. 3.

Transnationale Netzwerke: Afrikanische Musikerinnen und Musiker in Österreich

Kosmopolitische, transnationale Aspekte werden vor allem im Leben jener Musikerinnen und Musiker sichtbar, die sich in ihrem unmittelbaren Lebensumfeld und Wirkungsfeld nicht einer bestimmten Community zugehörig fühlen, sondern sich individuell selbst und gezielt mit ihrem Musikschaffen in verschiedenen Netzwerken verorten. Dies trifft in großem Maße auf afrikanische Musikerinnen und Musiker in Europa zu, die sich in ihrem neuen Heimatland nicht einer ethnisch oder national definierten Community zuordnen wollen oder können. In Europa leben speziell in ehemaligen Kolonialmächten wie Großbritannien oder Frankreich Migrantinnen und Migranten aus den ehemaligen Kolonien, die ihren Lebensunterhalt im neuen Heimatland durch ihre musikalische Arbeit bestreiten. In diesen Ländern mit hoher Anzahl an afrikanischen Migrantinnen und Migranten und spezifischen kolonialen Vergangenheiten entstanden auf Grundlage von ethnischer und/oder nationaler Zugehörigkeit verschiedene Vereine und organisierte Gruppen, die für Musikerinnen und Musiker potenzielle Netzwerke bilden können. Doch auch in Ländern mit keiner direkten kolonialen Vergangenheit, wie Österreich, sind Musikerinnen und Musiker afrikanischer Herkunft anzutreffen und durchaus in der Musiklandschaft sichtbar und aktiv. Während die koloniale Vergangenheit und damit einhergehende historisch-sprachliche Verbundenheit zur ehemaligen Kolonialmacht für die Migration in diese Länder oft ausschlaggebend ist, kommen nach Österreich Musikerinnen und Musiker aus afrikanischen Ländern oft zunächst wegen eines Studienaufenthalts oder aufgrund einer Partnerschaft und bleiben anschließend im Land.⁹ Nur wenige migrieren primär aus musikalischen Gründen. In Österreich gibt es nur wenige, zudem vergleichsweise kleine, spezifisch nationalstaatlich oder ethnisch definierte Communities, in denen diese Musikerinnen und Musiker aktiv werden bzw. die sie für ihre Netzwerke nutzen können. Musikerinnen und Musiker afrikanischer Herkunft knüpfen hier ihre Netzwerke über andere, oft vorwiegend musikalische, Anknüpfungspunkte, und agieren – notwendigerweise – transnational.

Die Relevanz solcher transnationalen Netzwerke von afrikanischen Musikerinnen und Musikern zeigen Nadia Kiwan und Ulrike Meinhof, indem sie Musikerinnen und Musiker in und aus Madagaskar und Nordafrika entlang ihren transnationalen Wegen untersuchen.¹⁰ Dabei wird deutlich, dass diese in Netzwerken agieren, die vom kleinen ländlichen Dorf in den Herkunftsländern über Provinz- und Hauptstädte in Afrika hin zu europäischen Metropolen oder auch Kleinstädten in europäischen Ländern reichen. Für Musikerinnen und Musiker sind aktive Verbindungen über

9 Vgl. hierzu für die Schweiz: Berna, Marianne: *Welten dazwischen. Über Schweizerinnen und Afrikaner, Konzerte und Soirées*. In: *Soukous, Kathak und Bachata. Musik und Tanz aus Afrika, Asien und Lateinamerika in der Schweiz*. Hg. von Mauro Abbühl, Chudi Bürgi und Dagmar Kopse. Zürich: Limmatverlag, 2004, S. 179–189.

10 Kiwan und Meinhof: *Cultural Globalization and Music* (wie Fußnote 8).

diese Netzwerke hinweg sowie dementsprechende Mobilität von immenser Bedeutung, um ihre Musik zu machen, zu präsentieren und damit erfolgreich zu sein. Transnationale Netzwerke sind zentrales Kapital im Musikschaffen dieser Musikerinnen und Musiker.

Der Musiker Mamadou Diabate

Eine solche gelebte Transnationalität eines nach Europa migrierten afrikanischen Musikers zeigt sich in Leben und Werk des österreichischen Musikers Mamadou Diabate, das im Folgenden kurz skizziert wird.¹¹ Mamadou Diabate wurde 1973 in einem Dorf der ethnischen Gruppe der Sambla in Burkina Faso geboren. Dort lernte er von seinem Vater das Xylophonspiel der Sambla. In Teenagerjahren riss Diabate von zu Hause aus und schlug sich in die Provinzhauptstadt Bobo Dioulasso durch, wo er weiterhin musikalisch tätig war und einen Österreicher kennenlernte, der ihn aufgrund seiner musikalischen Fähigkeiten nach Österreich einlud. Er kam für drei Monate nach Österreich, spielte mit verschiedenen Musikerinnen und Musikern, und kehrte nach Burkina Faso zurück. Kurz darauf kam er erneut auf Einladung für drei Monate und erhielt währenddessen die Gelegenheit, für ein Jahr nach Deutschland zu gehen, was er annahm. Anschließend erlangte er aufgrund seiner bisherigen erfolgreichen professionellen Tätigkeiten als Musiker das Aufenthaltsrecht in Österreich und lebt seither in Wien. Seit 2013 ist er österreichischer Staatsbürger.

Mamadou Diabate ist in Österreich nicht Teil einer dezidierten afrikanischen oder auch Burkina-Faso-Community. Ein erster Anknüpfungspunkt in der anfänglichen Zeit in Österreich war das 2016 aus finanziellen Gründen geschlossene Afro-Asiatische Institut in Wien, ein kirchlich finanziertes, entwicklungspolitisch aktives Bildungshaus, das neben einem Studierendenwohnheim und religiösen Räumen auch eine Mensa, ein Café, einen Studiersaal und Veranstaltungsräume umfasste. Hier konnte Diabate erste Kontakte für seine musikalische Arbeit knüpfen. Viel mehr als eine afrikanisch-migrantische Community war von Beginn an für Diabate in Österreich jedoch die Jazzszene von Relevanz. Er realisierte seit seiner Übersiedelung nach Österreich im Jahr 2000 regelmäßig Projekte mit Jazz-Musikerinnen und -Musikern, allen voran mit dem Saxophonisten Sigi Finkel, der seit den 1990er-Jahren häufig mit afrikanischen Musikerinnen und Musikern zusammenarbeitet. Diabates musikalische Verankerung in Sambla-Musik bleibt dabei sowohl in dieser Zusammenarbeit als auch in seinen Solo-Projekten zentral. 2001 veröffentlichte er sein erstes Solo-Album mit Sambla-Xylophonmusik, auf dem er alle Instrumente selber einspielte, da es in Österreich keine Musiker gab, mit denen er hätte gemeinsam spielen

11 Die Informationen zu Mamadou Diabate stammen aus einem Interview mit dem Musiker (geführt am 20. Juni 2016 in Wien), Pressematerial über ihn sowie seiner eigenen Präsentation auf seiner Webseite (<https://mamadoudiabate.jimdo.com> [18.02.2017]).

können.¹² 2006 gründete er die Gruppe Percussion Mania, mit zwei Xylophonen als Hauptinstrumente. Mit dieser Gruppe gewann er 2011 den österreichischen World Music Award. Im Gegensatz zu den meisten afrikanischen Musikerinnen und Musikern in Österreich und der Schweiz, die oft Nebenjobs nachgehen oder Musikunterricht geben, lebt Diabate weitgehend von Konzerten und CD-Verkauf, auch ohne Unterricht zu geben. Diabates Live-Auftritte führten ihn neben Deutschland und der Schweiz auch nach Kanada, in die USA oder Indien, und nach Burkina Faso. Zeitgleich zu seiner Verortung in Österreich und Westeuropa ist Diabate in seinem Herkunftsland Burkina Faso aktiv und dort weiter gewissermaßen »beheimatet«. Er tritt dort regelmäßig auf und hat mit Hilfe des eigens gegründeten österreichischen Vereins Sababu in Burkina Faso eine Grundschule gegründet, deren Betrieb durch Spenden finanziert wird. Nach eigener Angabe reist er ca. ein- bis zweimal im Jahr nach Burkina Faso. Seine Verankerung in Westafrika zeigen auch seine weiteren Preise: Er gewann 2012 am *Festival Triangle de Balafon* in Mali den *Grand Prix* als bester Balafonspieler sowie den *Prix Alkaly Camara de la virtuosité* für sein virtuoses Balafonspiel.

Mit der steigenden Etablierung als Musiker in Österreich verstärkt sich auch seine aktive transnationale Vernetzung. Für seine verschiedenen musikalischen Projekte arbeitet er mit unterschiedlichen Musikerinnen und Musikern nicht nur aus Österreich zusammen. Er lädt regelmäßig Musikerinnen und Musiker aus afrikanischen Ländern ein, allen voran aus Burkina Faso und aus Mali, aber auch aus anderen europäischen Ländern, wie z. B. Fatoumata Dembele, eine Sängerin aus Burkina Faso, die seit 2003 in der Schweiz lebt. Die Vernetzung ist dabei notwendigerweise oft transnational, da Musikerinnen und Musiker mit der nötigen Expertise für Diabates Musik in Österreich nicht ansässig sind. Diabates Vernetzung erfolgt einerseits entlang musikalischer Kriterien, also entlang der Frage »Wer kann mir helfen, meine Projekte »afrikanischer« Musik zu realisieren?« Andererseits spielt, wie Florian Carl auch für die afrikanische Diaspora in Deutschland feststellt,¹³ die familiäre Anbindung eine große Rolle: Mamadou Diabate bringt regelmäßig Verwandte mit musikalischer Expertise nach Europa, um mit ihnen zu spielen, so z. B. seinen Neffen Seydou Diabate. Mit seinem Bruder Sadama bzw. seinem Onkel Daouda als Solisten hat er zwei CDs aufgenommen.¹⁴ Entsprechend der Netzwerktheorie von Kiwan und Meinhof kann Mamadou Diabate als ein »human hub« verstanden werden, als ein menschlicher Knotenpunkt, der verschiedene Menschen und Orte miteinander verbindet und sein transnationales Netz aktiv formt.¹⁵

12 Dies ist die CD *Sababu man dogo* (Extraplatte EX 470-2, Wien 2001).

13 Carl, Florian: *The Representation and Performance of African Music in German Popular Culture*. In: *Yearbook for Traditional Music* 43 (2011), S. 198–223.

14 Dies sind die beiden CDs *Sambla Fadenya* (Extraplatte E 870-2, Wien 2009) und *Tusia Fadenya* (Extraplatte EX 880-2, Wien 2009).

15 Kiwan und Meinhof: *Cultural Globalization and Music* (wie Fußnote 8), S. 2–8.

Mamadou Diabates Musik: Sambla-Xylophon transnational

Mamadou Diabates Musik kreist um das Xylophon, *baan*, sein Hauptinstrument, das er meisterhaft beherrscht. Jene Musikpraxis, die er in Burkina Faso gelernt hat, ist und bleibt seine musikalische Basis, die er erweitert und adaptiert, zu der er aber immer wieder zurückkehrt. Er präsentiert eine Musik, die als ›afrikanisch‹ gesehen werden kann und soll. Und doch ist seine Musik nicht jene, die in seinem Heimatdorf gespielt wurde. Er musste, so erzählt er im Interview, in Europa rasch lernen, dass er mit ›nur‹ Sambla-Xylophonspiel nicht weit kommen würde. Er begann daher, sein Xylophonspiel anzupassen und zum Beispiel zu lernen, mit Jazzmusikerinnen und Jazzmusikern zusammenzuspielen. Gleichzeitig arbeitete er daran, sein Sambla-Xylophonspiel so zu verändern, dass er die anders gelagerten Publikumserwartungen in Europa erfüllen konnte. Dies hieß zum Beispiel, eine vermeintliche Eintönigkeit zu vermeiden: »Wenn ich zehn verschiedene Sambla-Lieder spiele, hört der Europäer trotzdem immer das gleiche.«¹⁶ Bei den Sambla *spricht* das Xylophon, wie häufig in afrikanischen Musiktraditionen, es werden damit also Inhalte transportiert. Mit der Tradition der Sambla vertraute Menschen hören diese Musik anders als Menschen, die diese musikalische Sprache nicht verstehen können und ihre eigenen erlernten ästhetischen Kriterien anlegen. Diabates Reaktion auf diese anders gelagerten Anforderungen an seine Musik in Europa war es, Musik zu komponieren, die sowohl in Afrika als auch in Europa verständlich ist. Hierfür hat er eigens ein neues Xylophon bauen lassen; das Instrument wurde von einem Marimba-Bauer in der Schweiz konstruiert, mit Holz, das aus dem Kamerun importiert wurde. Weiters experimentierte Diabate auch erfolgreich damit, mit zwei Schlägeln in jeder Hand zu spielen, also insgesamt vier, eine Technik, die bei den Sambla nicht üblich ist. Er entwickelte eine Spiel- und Kompositionstechnik, die es ihm ermöglicht, Stücke aus der Sambla-Tradition, die normalerweise von drei Musikern gespielt werden, im Rahmen von Konzerten alleine zu spielen.¹⁷ Diese Veränderungen wurden im Zuge der migrantischen Erfahrung und im Kontext der neuen musikalischen Lebenswelt in Europa entwickelt. Migration hatte hier, im Musikschaffen Diabates, konkret nachvollziehbare Veränderungen und Erweiterungen der individuellen Musikpraxis zur Folge.

Transkulturelles Kapital durch Migration

Was Mamadou Diabate an Wissen und Fähigkeiten hinsichtlich seiner musikalischen Praxis nach Europa mitbringt und hier durch Erweiterung und Adaption im Rahmen seiner spezifischen Erfahrungen der Migration einsatzfähig macht, kann – Kiwan und Meinhof folgend – als »transkulturelles Kapital«¹⁸ verstanden werden. Transkul-

16 Mamadou Diabate im Interview am 20. Juni 2016 in Wien. Aufnahme bei der Verfasserin.

17 Vergleiche hierzu die CD *Fenba* von Mamadou Diabate (Extraplatte EX-910-2, Wien 2010).

18 Kiwan und Meinhof: *Cultural Globalization and Music* (wie Fußnote 8), S. 8–10.

turelles Kapital ist demnach ein Analysekonzept zur Interpretation und Analyse jener Ressourcen, die typischerweise mit transnationalen Migrantinnen und Migranten verbunden sind, die substantielle Verbindungen zwischen Herkunftsland und neuem Heimatland halten und dabei kontinuierliche transnationale Verflechtungen hervorbringen. Das Konzept basiert auf dem Modell der verschiedenen Kapitalsorten von Pierre Bourdieu, der die Auffassung von Kapital über eine rein materielle und finanzielle Definition hinaus erweiterte und die nunmehr recht geläufigen Konzepte von symbolischem, sozialem und kulturellem Kapital einführte.¹⁹ Kiwan und Meinhof wollen transkulturelles Kapital als eine Kombination von sozialem und kulturellem Kapital verstanden wissen, das Migrantinnen und Migranten mitbringen und im neuen Heimatland verwenden und erweitern können, was wiederum zu einem möglichen produktiven Einsatz im Herkunftsland führen kann. Seit der grundlegenden Studie von Peggy Levitt aus dem Jahr 1998 ist in den Sozialwissenschaften unumstritten, dass die Unterstützung, die Migrantinnen und Migranten, so möglich, für ihr Heimatland bzw. für Personen und Organisationen ebendort erbringen, neben finanziellen Mitteln auch soziales und kulturelles Kapital umfasst, so genannte »social remittances«.²⁰ Dieser Prozess geht in beide Richtungen: Migrantinnen und Migranten bringen verschiedenes Kapital mit, das sie im neuen Heimatland einsetzen und erweitern, und sie bringen ihr neu erworbenes Kapital im alten Heimatland sowie in anderen Ländern ein. Als spezifisch transkulturelles Kapital im musikalischen Bereich gelten in diesem Sinne jene Netzwerke und Fähigkeiten, die transnationale Musikerinnen und Musiker strategisch nutzen, um ihre Musik weiterzuentwickeln und den verschiedenartigen Bedingungen in den unterschiedlichen Kontexten zu entsprechen. Dies zeigt sich an Mamadou Diabate: Er kann seine Expertise am Xylophon und seine Weiterentwicklungen im Spiel nutzen, um in Europa meist ausreichend seinen Lebensunterhalt zu verdienen; gleichzeitig nützt ihm das erworbene Know-how über die europäische Musikwelt und deren spezifische Anforderungen und Strukturen für seine Anerkennung in Burkina Faso. Die von ihm hergestellten und aufrechterhaltenen Verbindungen von Menschen und Organisationen in Burkina Faso, anderen afrikanischen Ländern und Europa erweitern sein transkulturelles Kapital.

19 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.

20 Levitt, Peggy: *Social Remittances: Migration Driven Local-Level Forms of Cultural Diffusion*. In: *International Migration Review* 32.4 (Winter 1998), S. 926–948. Siehe auch: Levitt, Peggy und Lamba-Nieves, Deepak: *Social remittances Revisited*. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 37.1 (Januar 2011).

Das Feld der World Music: Transkulturelles Kapital und Vermarktung von Ethnizität

Eine Analyse von Kapital im Sinne Bourdieus ist zwingend mit dem Konzept des Feldes zu verbinden. Bourdieu denkt ein ›Feld‹ als einen mehr oder weniger institutionalisierten Raum, in dem bestimmte Arten von Kapital relevant sind und in dem sich verschiedene Akteurinnen und Akteure aktiv aufgrund und mit ihrem Kapital positionieren können.²¹ Ein spezifisches symbolisches Kapital, das in einem Feld von großer Bedeutung ist, mag in einem anderen Feld nichts wert sein. So hat zum Beispiel ein im Feld der europäischen Kunstmusik angesehener Preis im Tätigkeitsfeld einer Veranstalterin von Jazz-Festivals wenig Kapitalwert. Das jeweilige Feld ist also für eine Analyse auf Basis von Kapitalsorten von zentraler Relevanz, und somit auch in der Erweiterung mit ›transkulturellem Kapital‹.²² Das von afrikanischen Musikerinnen und Musikern in Europa einsetzbare und generierbare transkulturelle Kapital ist bei weitem nicht in allen musikalischen Feldern gleich wertvoll. Neben potenzieller Relevanz in Feldern rund um Jazz und spezifische Populärmusikformen ist es hier meist vor allem das Feld der World Music, in dem sich diese Musikerinnen und Musiker bewegen und in dem sie ihr Kapital produktiv verwenden und zu finanziellem Kapital und somit zu einer potenziellen Lebensgrundlage machen können. Dementsprechend agieren über lokale Communitys hinaus sichtbare Musikerinnen und Musiker afrikanischer Herkunft in Westeuropa, so auch in Österreich, oft im weiten Feld der World Music.

World Music, oder Weltmusik, ist nicht ein abgrenzbares Genre, sondern eine seit den späten 1980er-Jahren am Musikmarkt verankerte Marktkategorie.²³ Jene Musik, die als ›World Music‹ oder ›Weltmusik‹ präsentiert wird, sei es im Online-Musikshop oder auf dementsprechend betitelten Festivals, ist unter anderem stilistisch enorm heterogen und hat musikalisch oft nichts gemeinsam. Musik wird auf dem westlichen Musikmarkt in dieser Kategorie –verkürzt gesagt – aufgrund ihrer ›Fremdheit‹ oder ›Exotik‹ oder ihrer Herkunft aus nichtwestlichen Ländern eingeordnet. In der – vor allem in den 1990er-Jahren geführten – wissenschaftlichen Diskussion steht dabei das Argument der größeren Sichtbarkeit für sonst nicht bekannte Musikformen und mögliches Empowerment für marginalisierte Personen dem Vorwurf der Exotisie-

21 Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001; Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York und Chicester: Columbia University Press, 1993.

22 Kiwan und Meinhof lassen in ihrer Studie bedauerlicherweise, obwohl sie sich grundlegend auf Bourdieus theoretische Konzeption stützen, die Komponente des Feldes weitgehend außer Acht.

23 Zur Entstehung und Einführung der Kategorie World Music/Weltmusik siehe Anderson, Ian: *World Music History*. In: *froots* 201 (März 2000). Online abrufbar unter: http://frootsmag.com/content/features/world_music_history/ [14.03.2017].

rung und Ausnutzung globaler Machtkonstellationen gegenüber.²⁴ Heute ist World Music eine fix verankerte Marktkategorie, gegen die Musikerinnen und Musiker durchaus oft opponieren, derer sie sich dennoch auch bewusst bedienen (müssen).²⁵

Musik von Musikerinnen und Musikern afrikanischer Herkunft wird – egal ob im Stil traditionell, rockig, jazzig oder anderes – vorwiegend als ›afrikanisch‹ klassifiziert und vermarktet. Sie wird somit in der Kategorie ›World Music‹ verortet, vor allem, wenn die Musik in irgendeiner Weise mit der Musik der jeweiligen Herkunftsregionen verbunden ist. Dementsprechend müssen afrikanische Musikerinnen und Musiker sich mit der Kategorisierung als ›World Music‹ und der in diesem Feld üblichen Präsentation von Musik arrangieren; ihre Musik wird entlang ethnischer und/oder nationaler Kriterien verortet und dementsprechend vermarktet. Dies mag dabei durchaus dem Selbstverständnis der Musikerinnen und Musiker entsprechen, wie im Falle von Mamadou Diabate: Er präsentiert sich bewusst und gern als afrikanischer Musiker und stellt seine Expertise in einer bestimmten afrikanischen Musik in den Vordergrund. Seine ethnische Anbindung an bestimmte musikalische Traditionen, in diesem Fall Sambla und Musik aus Burkina Faso, macht einen großen Teil seines Kapitals aus, das – entsprechend den Kriterien dieser speziellen Marktkategorie – in der World Music von besonderem Wert ist.

Hinter dieser notwendigen und/oder erwünschten Darbietung von ›afrikanischer‹ Musik mit Hilfe von Ethnizität und Herkunft, und damit einer gewissen Form von ›strategischem Essentialismus‹²⁶, ist jedoch weitreichende Transnationalität zu entdecken. Um sich erfolgreich im Rahmen der internationalen World Music zu positionieren, muss das Kriterium der ethnischen/nationalen Anbindung an eine Region sowie Expertise in entsprechender musikalischer Tradition mit transnationalen

24 Vgl. hierzu: Connell, John und Gibson, Chris: *World Music: Deterritorializing Place and Identity*. In: *Progress in Human Geography* 28.3 (2004), S. 342–361; Feld, Steven: *Notes on World Beat*. In: *Public Culture* 1.1 (1988), S. 31–37; ders.: *A Sweet Lullaby for World Music*. In: *Public Culture* 12.1 (2000), S. 145–171; ders.: *From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of »World Music« and »World Beat«*. In: *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Hg. von Charles Keil und Steven Feld. Chicago und London: University of Chicago Press, 2004, S. 257–289; Taylor, Timothy D.: *Global Pop: World Music, World Markets*. New York und London: Routledge, 1997.

25 Siehe hierzu zum Beispiel Gebesmair, Andreas, Brunner, Anja und Sperlich, Regina: *Balkanboom! Eine Geschichte der Balkanmusik in Österreich* (Musik und Gesellschaft 34). Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2014, sowie die Portraits und Analysen einer »World Music 2.0« in Beyer, Theresa, Burkhalter, Thomas und Liechti, Hannes: *Seismographic Sounds. Visions of a New World*. Bern: Norient, 2015.

26 Der Begriff ›strategischer Essentialismus‹ stammt von Gayatri Chakravorty Spivak, die ihn in den 1980er-Jahren im Rahmen ihrer postkolonialen Kritik einführt. Für die Diskussion rund um World Music und den strategischen Einsatz ethnischer Essentialismen in der Präsentation von Musik siehe Taylor, Timothy D.: *Global Pop. World Music, World Markets*. New York und London: Routledge, 1997.

Netzwerken und transkulturellem Kapital einhergehen. Die Vermarktung und Produktion einer Musik in Verbindung mit einer Region, einer Nation oder einer ethnischen Herkunft funktioniert oft nur durch Transnationalität.

Methodische Überlegungen: Individuen im Fokus

Die Auseinandersetzung mit Mamadou Diabate zeigt exemplarisch, mit welchen Herausforderungen es die Musikforschung zu Mobilität, Migration und Transnationalität im 21. Jahrhundert zu tun hat. Afrikanisch-konnotierte Musik wird in Europa gemacht, eingebettet in transnationale Verbindungen, und durch Kapital, das durch und mit migrantischer Lebenserfahrung entstanden ist. Die betreffenden Musikerinnen und Musiker betonen und vermarkten meist ihre ethnisch-nationale Herkunft. Ihre ethnisch-nationale Verankerung passiert dabei in transnationalen Netzwerken, in denen sie jedoch nicht notwendigerweise entlang ethnisch-nationaler, sondern musikalischer und anderer, z. B. familiärer, Anknüpfungspunkte agieren. Für eine Erforschung dieser musikalischen Praxis heißt dies, den Blick auf mobile, transnationale und transkulturelle Strategien, Identifikationsmerkmale und Netzwerke zu richten.

Um der Gefahr des eingangs erwähnten methodischen Nationalismus bzw. der methodischen Ethnizität zu entkommen, konzentrieren sich Kiwan und Meinhof in ihrer Studie auf Individuen: Nicht Gruppen, zusammengefasst entlang ethnischer oder nationaler Herkunft, werden in den Blick genommen, sondern einzelne Musikerinnen und Musiker. In einer Betrachtung der Musikpraxis afrikanischer Musikerinnen und Musiker in Westeuropa scheint dies der womöglich einzige gangbare Weg: Diese sind nicht in ethnisch-nationalen Kontexten in ihren neuen Heimatländern zu verorten, da es diese Kontexte gar nicht gibt; und selbst wenn sie vorhanden sind, ist dies nur einer von vielen Anknüpfungspunkten, das heißt, eine Vernetzung darüber hinaus ist in der Regel gegeben und für das musikalische Tun relevant. Nur eine Fokussierung auf individuelle Musikerinnen und Musiker, deren Biografien, deren Erfahrungen, deren musikalisches Schaffen, Strategien und Netzwerke, kann diese spezifischen Beziehungen offenlegen.

Die Untersuchung von individuellen Musikerinnen und Musikern ist in der ethnomusikologischen Forschung nicht neu, sondern vielmehr fest verankert. Dies zeigen Jesse Ruskin und Timothy Rice eindrücklich in einem Überblick über musikethnographische Monographien der letzten Jahre.²⁷ Als Informantinnen und Informanten im Rahmen einer Feldforschung sind individuelle Musikerinnen und Musiker, oft jene mit besonderer musikalischer Expertise, in der ethnomusikologischen Metho-

27 Ruskin, Jesse D. und Rice, Timothy: *The Individual in Musical Ethnography*. In: *Ethnomusicology* 56.2 (2012), S. 299–327; siehe auch Stock, Jonathan: *Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology*. In: *The World of Music* 43.1 (2001), S. 5–19.

dik seit Beginn der Disziplin von Bedeutung. Wurden diese lange Zeit in der Regel als Repräsentantinnen und Repräsentanten einer bestimmten ethnischen Gruppe oder kulturellen Gemeinschaft gesehen, und nicht als autonome Akteurinnen und Akteure, hat sich dieser Ansatz aufgrund der Rekonzeptualisierung von ›Kultur‹ und der damit einhergehenden Anerkennung von individueller Teilhabe und Wirkung an dem, was ›Kultur‹ ausmacht, überholt. Individuelle Musikerinnen und Musiker sind nicht mehr Repräsentantinnen und Repräsentanten, sondern »agents who give meaning to – and change – social, cultural, and musical systems in specific instances«.²⁸

Während ethnomusikologische Forschung dabei weiterhin musikalische, kulturelle und soziale Prozesse untersucht, ist das Feld oder die ›Kultur‹ dabei nicht mehr als abgeschlossenes Feld gedacht; vielmehr rückt der Aspekt der Beziehung bzw. des Networks ins Zentrum: »Rather, culture and field are better thought of as constituted in and through the relationships of individuals.«²⁹ Neben diesen veränderten theoretischen und methodischen Grundlagen, so Ruskin und Rice, fordert auch die Veränderung durch Globalisierung und Technisierung der Welt den Fokus auf individuelle Musikerinnen und Musiker:

[...], as communities under the pressures of globalization and political instability fragment and ›deterritorialize‹ [...], ethnomusicologists have been drawn to the study of individual musicians who are trying to make sense of collapsing worlds, create new individual identities, and knit themselves into emerging or newly encountered social formations.³⁰

Dieser Aspekt ist es, der speziell im Kontext der Erforschung von Musik und Migration relevant wird: Musikerinnen und Musiker, wie exemplarisch an Mamadou Diabate gezeigt, erschaffen durch ihr musikalisches Tun neue individuelle Identität(en) und formen neue, andere soziale Netzwerke, die weit über ethnisch-nationale Zugehörigkeiten hinausgehen.

In Analogie zu methodischem Nationalismus bzw. methodischer Ethnizität muss hinsichtlich der Fokussierung auf Individuen die Möglichkeit von methodischem Individualismus angesprochen werden. Methodischer Individualismus ist ein Analyseansatz aus der Soziologie, in dem soziale Prozesse ausschließlich über das Handeln von Individuen erklärt werden. Dies birgt die Gefahr, soziale Gegebenheiten, die Macht von Institutionen, Gemeinschaften, Organisationen etc., die in der Konstitution von musikalischem Handeln eine Rolle spielen, außer Acht zu lassen. Eine solche Reduzierung soll die Fokussierung auf individuelle Musikerinnen und Musiker jedoch nicht ausmachen. Produktives ethnographisches Forschen bezieht die jeweiligen Systeme, in denen sich die Musikerinnen und Musiker bewegen und in denen sie agieren, notwendigerweise mit ein. Als möglichen Weg, diese beiden Pole zu verbin-

28 Ruskin und Rice: *The Individual in Musical Ethnography* (wie Fußnote 27), S. 309.

29 Ebd., S. 317.

30 Ebd., S. 299.

den, schlägt Timothy Rice eine »subject-centered musical ethnography« vor, für die er ein dreidimensionales Modell vorstellt, dessen drei Achsen Zeit (*time*), Ort (*location*) und Metapher (*metaphor*) umfassen.³¹ Die Voraussetzung für eine solche ethnographische Untersuchung ist es, die Individuen bzw. Subjekte dabei als durch und durch sozial und selbstreflexiv zu sehen. Jegliche Erfahrung von Individuen ist dabei nicht etwas, das nur in jemandem selbst stattfindet: »Rather, experience begins with interaction with a world and with others.«³² Es geht also um die spezifischen Erfahrungen, Strategien und Praktiken von Musikerinnen und Musikern im Kontext ihres musikalischen Tuns, in der jeweiligen Einbettung in soziale und organisatorische Systeme und Netzwerke.

Transnational aktive und vernetzte migrantische Musikerinnen und Musiker wie Mamadou Diabate in den Fokus zu nehmen, erfordert dabei zusätzlich zu »subject-centered ethnography« noch einen weiteren, nunmehr geläufigen methodischen Aspekt: »multi-sited ethnography«, also ethnographische Forschung an mehreren unterschiedlichen Orten, gewissermaßen ein Verfolgen der untersuchten Subjekte entlang ihrer Routen und Netzwerke.³³ Im Falle von Mamadou Diabate würde dies heißen, ihm nach Burkina Faso ebenso zu folgen wie in die Schweiz zu seinem Instrumentenbauer und in die USA auf seine Konzertreise. An den unterschiedlichen Orten von Relevanz für die Musikerinnen und Musiker werden transnationale Netzwerke gelebt und das Konzept des transkulturellen Kapitals mit Inhalt gefüllt, durch Praktiken, Strategien, Widerstände, Kommunikationsarten, musikalische Performances und Präsentationsweisen, die beobachtbar und analysierbar sind.

Conclusio

Um der Relevanz von transnationalen Vernetzungen und transkulturellem Kapital von Musikerinnen und Musikern mit Migrationshintergrund im Feld der World Music auf die Spur zu kommen, muss sich eine künftige Musikforschung mehr als bereits geschehen vom Container-Modell ethnischer Gruppen und nationaler Gesellschaften verabschieden. Wie anhand von Mamadou Diabate exemplarisch gezeigt, bewegt sich das Musikschaffen und Leben afrikanischer Musikerinnen und Musiker, die in europäischen Ländern ansässig sind, nicht nur entlang ethnisch-nationalen Kriterien, sondern ist weitaus komplexer und vielfältiger. Familiäre Anbindungen spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Beziehung zu transnational verankerten Musikvermittlern oder Musikerinnen und Musikern, die in anderen Weltregionen ansässig sind. Die Komplexität und Vielfalt sichtbar zu machen, ist Aufgabe einer zeitgemä-

31 Rice, Timothy: *Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography*. In: *Ethnomusicology* 47.2 (Frühling/Sommer 2003), S. 151–179.

32 Ebd., S. 157.

33 Marcus, George E.: *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. In: *Annual Review of Anthropology* 24 (1995), S. 95–117.

ßen Musikforschung zu migrantisch-geprägter Musik. Der Fokus auf Individuen, nicht als per se repräsentativ für eine Gruppe, sondern als aktive, vernetzte Individuen, die bestimmtes transkulturelles Kapital haben, generieren und nutzen und damit bestimmte Musik machen, ist dafür ein methodischer Weg, der ermöglicht, mobile, transnationale Aspekte des global vernetzten Musiklebens am Beispiel migrantisch geprägter Handlungen von Musikerinnen und Musikern sichtbar und analysierbar zu machen. In der Kombination von subjektzentrierter musikalischer Ethnographie, multi-sited ethnography sowie theoretischen Konzepten von transnationalen Netzwerken und transnationalem Kapital kann eine musikologische Forschung migrantischer Musikpraktiken in transnationalen Netzwerken gelingen.